

外山卯三郎と純粹詩歌

著者	長沼 光彦
雑誌名	京都ノートルダム女子大学研究紀要
号	50
ページ	90-79
発行年	2020-03-30
URL	http://id.nii.ac.jp/1057/00000313/

外山卯三郎と純粹詩歌

Toyama Usaburou and Poésie Pure

長沼 光彦

NAGANUMA Mitsuhiko

本論は、外山卯三郎^{とやまうさぶろう}が昭和初期に提示した「純粹」という用語の含む意味と意図を、同時代文脈を参照して明らかにする。

1

外山卯三郎（明治三六・一・二五生、昭和五五・三・二一没）の名は、昭和初期のモダニズム文学を代表する雑誌『詩と詩論』（厚生閣書店、昭和三・六、昭和六・一二）の同人として、日本近代文学史に登場する（¹）。『詩と詩論』同人となる前には、札幌詩学協会、京都詩学協会、東京詩学協会を主宰して詩作や詩論を発表し、詩論『詩の形態学的研究第一巻 時間的要素に依る誘導的形態』（東京詩学協会、大正一五・一二）*発売元啓明閣、訳詩ジアンヌ・アラン『詩集 ジアニンの歌章』（東京詩学協会、昭和二・六）*発売元啓明閣、詩集『情念詩集』（東京詩学協会、昭和三・四）*発売元厚生閣書店）を出版している（²）。

その詩作および批評活動の延長で、『詩と詩論』に参加したことになる。『詩と詩論』では、詩論として「詩学の基本問題——言葉を中心とする詩学的思索——」（第一冊、昭和三・九）、「現代の海外詩壇 その詩学的概観」（第一冊）、「如何にして「詩学」は「学」として可能であるか」（第三冊、昭和四・三）、「散文詩論考」（第三冊）、「詩学思想の史的展開」（第四冊、昭和四・六）、美術評論として「造形美術に於ける Form und Stil に就いて」（第九冊、昭和五・九）を発表した。

美術批評を発表しているように、外山卯三郎の活動は、文学批評にとどまらない。むしろ、『詩と詩論』同人参加以降、晩年に至るまでの膨大な出版物のうち、『日本洋画の新世紀』（金星堂、昭和六・三）、『日本初期洋画史考』（建設社、昭和七・一〇）など美術批評が多くを占めており

③、美術評論家としての側面が際立つと言えよう⁽⁴⁾。『詩と詩論』同人に参加した同時期には、木下孝典、小島善太郎らによって結成された美術団体、一九三〇年協会と交流を深め、『佐伯祐三画集』（一九三〇年協会、昭和四・一 * 発売元東京詩学協会）、『一九三〇年協会美術年鑑』（一九三〇年協会、昭和四・一 * 発売元東京詩学協会）の編集事務を取り仕切り、それぞれに評論「佐伯祐三の芸術」「美的価値の問題」を執筆している⁽⁵⁾。

総じて美術評論の著作が多いとはいえ、昭和初年に限ってみれば、外山卯三郎の活動は、詩論、美術評論、共に旺盛に行われている。同時期には、論じる対象を絵画、建築、彫塑、演劇、文学、音楽、詩歌、舞踊と広く芸術分野全体に広げた論集『芸術学研究』（第一巻〜第四巻 第一書房、昭和四・一二〜昭和五・一一）を編集発行した。外山卯三郎は、昭和三年京都帝国大学の卒業論文として「芸術学は学として可能であるか」を提出し⁽⁶⁾、その後、同じ題名の論を『芸術学研究』第一巻、第二巻に掲載した。昭和初年頃の外山卯三郎の関心は、ドイツ美学を基盤としながら、芸術を「学」として考察することにあつたのである⁽⁷⁾。詩論や美術評論は、原理としての芸術学を下位分類の詩や美術に応用した各論ということになる。一方、『詩と詩論』に発表した「詩学の基本問題」「如何にして「詩学」は「学」として可能であるか」は、芸術学の問題を直接に反映させたものだ。外山卯三郎は、大正一一年北海道帝国大学予科に入学後、絵画作品を制作していた⁽⁸⁾。芸術学の各論は、自ずと実作のあつた詩と絵画に向けられたのだろう⁽⁹⁾。

これら芸術学の各論において、鍵となつたのが「純粹」という用語である。詩については、『純粹詩歌論』（第三書院、昭和七・六）で「詩的対象（詩的なるもの）」を追求した「純粹な詩的表現」を論じ、美術については、「純粹絵画論」（『美術新論』四卷八号、昭和四・八）で「私達は此の最も正当な、又最も絵画的な絵画を名付けて純粹絵画（Reine Malerei）」と言ふことが出来るだろう。」と述べている。本論では、この「純粹」という語に注目し、その基盤となる外山卯三郎の思考を、同時代文脈をふまえて明らかにしたい。

2

「純粹」という語は、外山卯三郎が同人となつた『詩と詩論』掲載の文章にたびたび現れる⁽¹⁰⁾。『詩と詩論』第一冊では、編集を担当する春山行夫が巻末に掲載した「日本近代象徴主義詩の終焉 萩原朔太郎・佐藤一英両氏の象徴主義を検討す」で、象徴主義を、エドガー・ポー以来の「近代の純粹詩の伝統」をなすものだとして位置づける。ただし、象徴主義は近代純粹詩に至る過程でしかない。「華やかな象徴主義に芽生えた近代の純粹詩は、慥かに純粹抒情詩の一路を分離して、心理的或ひは生理的な、象徴それ自身の反純粹性のなかに、徐々としてその氣息を絶つたともいへよう。」とする。象徴主義は、純粹詩の萌芽を宿しながらも、心理や生理に傾く限界を示したというのが、春山行夫の歴史認識である。春山行

夫の考える純粹詩は、「明智の平明と晴朗を尊ぶ」「主知」的な態度を目指し、象徵主義が見失った可能性を追求するものとされる。そのうえで春山行夫は「純粹詩」という語を、情調の表現に傾く既存の日本詩壇を批判する価値基準として用いた。

この春山行夫の発言は、同時期のフランスで議論されていた「純粹詩」の概念をふまえたものである。外山卯三郎は、『詩と詩論』第一冊で、その動向を紹介する役割を担っていた。「現代の海外詩壇 その詩学的概観」の終章「五、海外詩壇は何処に行くか」で、立派派以降の象徵詩派に回歸する運動のひとつとして「純粹詩派」^{ポエジ・ピュウ}を紹介している。「純粹詩派」(Poésie Pure)はアンリ・ブレモン、ロベール・ド・スウザ、ポール・ヴァレリイ等が主張する最も新しい主張の一つである。」として、以下のように述べる。

この主張は一九二六年の初めにアンリ・ブレモンに依つて主張されたものである。即ち詩は詩のために存在するものにして、理性は詩にあら^ずといふのである。言葉を換へるならば凡そ詩歌には理性を超へ、イネファブルを絶したあるものが存する。それを神秘と名付けても、又秘密の能力と呼んでもいいが、とに角、人の心に訴へる潜める媚薬である。詩歌の本質はそこに在る。この意味に於ける神秘は單に詩の本領であるばかりでなく、広く一般の芸術は勿論、宗教も科学もその根底に詩をもたぬものはないのである。如何なる正確科学と雖も、この潜める媚薬から出發せぬものはあるまい。

ここで、理性を超え ineffable (言語で表現できないよう) なものと規定される純粹詩は、春山行夫の「明智の平明と晴朗を尊ぶ」純粹詩とは異なるものと思われる。だが、そのような理性を絶したところに、詩の本質があるというのが、アンリ・ブレモンの主張する純粹詩だというのである⁽¹⁾。また、同じく『詩と詩論』第一冊には、中村喜久夫による翻訳「純粹詩論 (Henry Bremond)」が掲載され、末尾の付記に、次のように記されていた。

チボーデ氏がN・L・Fの一月号でいつてあるとおり、ブレモン氏の純粹詩論は、「論理に背を向けて神性なるものに接近せんとする」ものであり、従つて、そこに「われわれに了解し難いものがある」かも知れない。しかし、それが為^にわれわれの興味をそぐやうなことは少ないと信ずる。よしそれが論理的であるものすべてに最も遠く離れたものであるにしても、決してニイチエの詭弁がいふところの「季節はずれの論文」でないといふ点に訳者の努力は払はれたのである。

ここでもアンリ・ブレモンの純粹詩論は、論理に反して神性に向かうものとされている⁽¹²⁾。外山卯三郎と中村喜久夫両者のアンリ・ブレモンの紹介は共通しており、後の文学史の位置づけに通じるものだ⁽¹³⁾。ただし、中村喜久夫の付記を読むと、チボーデが、ブレモンに対し批判的な態度を取っていることが窺われる。中村喜久夫は、チボーデと同様に読者も、ブレモンの反論理的態度に対し違和感を抱くことに懸念を示すのである。

『詩と詩論』第二冊の時点で、同人にどの程度の共通認識があったかは不明だが、「純粹詩」の概念がもたらされたフランスで、その理解と主張は単一ではなかった。「詩は詩のために存在する」という、夾雑物を混ぜずに純粹に詩といえるものだけで詩を構成する、という考え方は共通する。だが、その方法として感情と知性のいずれを重んじるか、という点で差異があった。アンリ・ブレモンが感情を重んじる主張を行う一方で、ポール・ヴァレリーは知性を重んじる態度を示したのである⁽¹⁴⁾。春山行夫は後に、主知を重んじるヴァレリーを参照したことを明らかにした⁽¹⁵⁾。『詩と詩論』第一冊を見るだけでは、一義的に説明されていないために、「純粹詩」がどのようなものか、端的に理解するのは難しいだろう。純粹詩に関する情報を多面的に提示しながら、議論を惹き起こすのが、春山行夫の編集方針だった。外山卯三郎の『詩と詩論』における立場も、その多面性のひとつである。外山卯三郎の論じる純粹性は、フランスの純粹詩論と共通する点もあるが、基盤となる知識や思考は、ドイツ美学という異なる分野にあった。その純粹性に対する考察は、『詩と詩論』第一冊に掲載した「詩学の基本問題」に現れる。

3

外山卯三郎「詩学の基本問題」は、「詩人は常に言葉と共にあり、言葉と共に生き、言葉と共に生長する特殊な芸術家である。」という、詩人と言葉の密接な関係が規定され、「詩人の生命である「言葉」を中心として、一つの詩論を述べて見たい」という序言からはじまる。

前半は、『詩の形態学的研究第一巻』の論考を發展させた、言語表現の時間的および空間的性質に関する考察である⁽¹⁶⁾。論考のはじめに、言葉が、個人的な側面と集団的な側面に分かれることが規定される⁽¹⁷⁾。詩においては、「詩人独自の詩想を育て、詩人の概念と共に生長して、一つの実在する言葉にまで發展するもの」だから、個人的側面に注目すべきだという。ただし、個人的な言語は、集団的言語とは別のもではなく、集団的な言語の中に潜在するものとする。

ここで外山卯三郎が詩作において前提とするのは、詩人の創造性である。表現の主体である詩人は詩の源として、独自の詩的なイメージを自身の持つ概念に照らして、言葉による表現へと發展させるといふ⁽¹⁸⁾。ただし、言葉は、個人の使用にとどまらず、表現されて、他者に受容される

ものである。この言葉における個人の発信と集団の受容との二つの側面に、時間的性質と空間的性質が関わることになる。

外山卯三郎は言葉を、音声、意味、記号の、三つの性質に区別する。そして、音声、意味は、発信する主体の意識に関わる時間的な性質を持つ言葉の性質であり、「止まるものでなく、流れるもの」だとする。この時間的なものが流れ去ることを止め、集団に受容される客観的な形で示されたものが、「空間化する」記号だという。つまり、流れる時間としての詩人の意識が、文字によって表現されることにより空間化し、固定され、他者に受容されるものである。「詩学の基本問題」には引用されていないが、『詩の形態学的研究第一巻』を見ると、時間の流動性については、ヴント、ジェームス、ベルクソンの論考を参照しているようだ⁽¹⁹⁾。

この言葉の時間および空間論は、詩人の創造性の「認識」的側面を、美学の観点から論じたものだ⁽²⁰⁾。「詩学の基本問題」を発展させ『純粹詩歌論』に収録した「芸術に於ける詩歌の位置」(第一章第一節)で示すように、時間と空間という概念によって言葉を考察するのは、美学者マックス・シェーラーらの、時間と空間によって芸術の表現形式または直観形式を考察する方法を参照し、時間と空間を人間の感覚的直感の形式と見なすカント哲学の思考法に従うからである⁽²¹⁾。「芸術に於ける詩歌の位置」では、「美的直観」が「最も具体的なものとして見出されるものは、時間と空間と言ふ直観形式 Anschauungsform に於いてである」として、時間的な直観形式、および空間的な直観形式をとる二つの芸術形式を分類した。空間と時間は、直観形式として人間の感性に備わったものと、カントによって定義される。

この基本的な直観形式がどのように表現という形に置き換えられるか、という考察が、「詩学の基本問題」でなされる。「純粹」という語は、その表現の問題が考察される後半に現れる。詩歌の表現は、時間的形式の違いにより、「抒情」「叙事」「戯曲」の三つに分類される。純粹に関する発言が現れるのは、「抒情」の部分である。次の引用に、「第一の形」というのは、「現在の時に現れた想念を対象とする」「抒情的 (das Lyrische)」を指す。

現在の時に生きる詩人の主観的感情を、一つの作品に表現して行くところに第一の形が現れるものである。この「抒情的なもの」と言ふものは、自己の意識と感情とかをなくして考へることは出来ない。即ち言葉を換へるならば、自己意識と自己観照を基礎とする想念を対象とするところに現れるものである。この自己の純粹感情を直接に「現在の時」の姿のまゝに表現した形態を、私達は「抒情詩」(Lyrik)と名付けてゐる。

純粹感情は、新カント学派ヘルマン・コーエンの用語である。「コーエンによれば美的対象は先験的な純粹意識の所産として、その生産方式に

より規定されるので、芸術の法則性も対象の側には求められず美意識の側に求められる。そしてこの先験的な美意識が純粹感情である」⁽²⁰⁾。ここで、純粹感情を詩の源泉とするのは、純粹感情が芸術の創造の仕方を決めるというコーエンの理論をふまえるのである。

純粹感情が、表現する前に存する、詩人の主観的な感情とされるのは、カント哲学に基づいている。カント哲学は、人間の認識を、ア・プリオリ（先験的）とア・ポステオリ（経験的）との関係で考える⁽²³⁾。時間や空間は、人間の認識の外に存する外界の現象と見なされていたが、カントは、人間の認識の側があらかじめ空間と時間の性質を有しており、それゆえに認識できると規定する。あらかじめ人間の認識に備わった在り方をア・プリオリと呼び、知覚によって得られた経験的認識をア・ポステオリとするのである。よって、カント哲学に基づく美学は、美があらかじめ人間の認識の側に存すると考え、現象や作品などの表象をその投影と見る。

ただし、『詩と詩論』第一冊で紹介された純粹詩の議論のように、同じ純粹という語を持つ純粹感情が、詩作における最上の価値として位置づけられるわけではない。純粹感情は、あくまで、本来詩人に備わった美的表現の源となるものであり、それ自体に対して善し悪しの判断がなされるものではない。純粹感情を表現する方法、および、その方法により表現された作品に対して、はじめて価値判断がなされるのである。「詩学の基本問題」では、現在の時を表現する点において、抒情詩が最上のものとされている。

私はまことの詩人は現在の時に生きると信じてゐる。「過去の時」に依つて生きた時代の多くの詩人の存してゐたことも事実であるが、単なる韻文から出て、真の詩の世界に脚を歩み入れた近代の詩人達は、優れた抒情的純粹感情に生きるところに生命が存すると言はねばなるまい。

ここではまず、近代詩が、韻文とは異なる真の詩だと位置づけられている。その真の詩となる条件が、純粹感情を抒情詩として表現することであり、現在の時に生きることだとされるのである。先に示したように、「詩学の基本問題」は、表現される時間的形式の違いによって「抒情」「叙事」「戯曲」の三つに分類するが、ここで言う時間は、詩人が表現する際に認識する時間である。

抒情は、先の「抒情」の定義の引用にあつたとおり、詩人の感情を抱いた時「現在の時」のままに表す主観的なものである。これに対し、叙事は、「過去の時」の事柄や想念を平面的に記録する客観的なものである。そして戯曲は、過去の時である叙事的なものを、現在の時に置き換えるものである。これら三つのうちで抒情が最上のものとされるのは、「過去の時」を間接的に振り返る叙事よりも、「現在の時」である抒情の方が、直接に詩人の感情を反映した主観的なものだからである。

あるいは、主観的なものに価値を置くことは、現実世界を無視した閉鎖的な態度に思えるかもしれない。しかしカント哲学では、先に述べたように、人間の中に、世界を受容する認識がア・プリオリに存していると考ええる。世界はすでに意識の中にあるため、むしろ、正しい認識を深める方が世界を理解することにつながるのである。この点について、「詩学の基本問題」では、次のように述べている。

外界と言つても、それを哲学的に思惟するならば、それは何等かの意味に於いて思惟者の意識内容でなければならない。私達思惟者の「意識の形式」を外にして、私達が實在を考へることも、又持つことも出来ない。

ここで外界は、意識する人間の意識内容だと述べられている。「詩学の基本問題」においては、詩人の認識が世界の起源と考えられているのである。したがって、美的認識の源である純粹感情を直接に反映した抒情詩が、近代詩において最上の価値を持つことになる。「詩学の基本問題」で用いられる純粹という語は、混ぜ物がない状態、というよりも、本質的なもの、根源的なもの、というべきものだ。純粹詩とは異なる意味で用いられているのだが、詩の本質を追求するという点では、純粹詩と同様の問題を考えていたことになる。

4

「詩学の基本問題」では、詩の源を純粹感情と位置づけていたが、『純粹詩歌論』の第一章として収録された「詩歌の純粹性と造形性」第一節芸術に於ける詩歌の位置」では、「作詩現象に於ける根源を「詩的直観」という語で表している。詩的直観とは、ア・プリオリに存する純粹感情に基づき、対象を認識する仕方のことだ。やはりカント哲学に基づいて考察することになりはしないが、詩的表現を行う際の、対象の捉え方の側に問題意識が移っているのである。そのうえで、詩的直観をそのままに表現することの困難が論じられていく。

「芸術に於ける詩歌の位置」では、モーリッツ・ガイガー（「芸術に於ける詩歌の位置」の表記は、モーリッツ・ガイゲル）⁽²⁴⁾の論を引用して、「詩的な意味」が「未だ十分な形式を取つてゐない」「創作的な」深さを持つてゐない表現を「表面の作用」とし、逆に、詩的深さを持つ「真の詩的感動」を「芸術に於ける深さの作用」とする。そして、「芸術創作（作詩現象）」において芸術的（詩的）深さに至らず、「自我の表面的な興奮の快に陶醉」するものを、「芸術的な（詩的な）体験におけるディレクタンティズム」とする。

ディレクタンティズムには三種あり、「(1) 芸術体験が芸術的な（詩的）形式に依ることなしに、芸術（詩的）作品のもつ素材性 Stofflichkeit

に基くことに依つて、美的（詩的）対象を誤ること」「（2）素材的感情移入 Stoffliche Einführung のディレッタンティズム」「（3）芸術的な教養を持つてゐる者に現れる、最も危険なディレッタンティズム」である「内的集中 Innenkonzentration」「感傷性 Sentimentalität」である。外山卯三郎は、この視点を基に、同時代の詩作を批評する。例えば、素材性のディレッタンティズムについて、次のように述べる。

このような芸術的な（詩的）形式に基く代りに、芸術作品の素材性に基くことに依つて、美的（詩的）対象が見誤れることが多い。この混同は模倣的な芸術に於て最も著しい。例へば愛国家が祖国の歴史から戯曲とか小説に対して、感激するとか、戦争画とか勝利の場面の描写に対して感激するやうなものである。又宗教的な画とか小説に対して感激するとか、プロレタリアートが第四階級の困窮な叙述に依つて深く心を動かされると言ふことは、この困窮が彼の裡なる相似の側面に共鳴するためである。この場合に到るところに素材によつて喚起される倫理的、宗教的、愛国的な高揚を、芸術的な（詩的）高揚と見做され、又素朴な感激も亦芸術的な（詩的）感激と見做されるものである。

芸術作品の中の、倫理的要素に感動することは、しばしばあることだろう。しかし、そのような感動は芸術性とは異なるものだ、ここでは位置づけられる。つまり、芸術に芸術以外の要素が混入し、芸術と誤解される事態を批判するのである。他の二つのディレッタンティズムも同様だ。感情移入のディレッタンティズムは、小説の中の登場人物の立場に身を置いて、恋愛感情を享樂して、芸術性を見失うものだとされる。また、内的集中のディレッタンティズムは、美的対象としての風景そのものに対する感動ではなく、その風景から喚起された自身の内的な感情に浸るものである。自己の内的感情もまた、芸術性から目をそむけさせる原因となるというのだ。

「詩学の基本問題」において「純粹」という語は、これらディレッタンティズムに陥ることなく、詩的価値を追求している詩に用いられる。「詩的な表現の深さの作用とは、芸術的価値の反映であると言へるだらう。即ちこの詩的对象そのものの純粹な価値を、詩的に把握し表現しようとする時に考へられる態度である」と述べる。この考察で、「純粹」という語は、アンリ・ブレモンの「純粹詩」と同様の意味を持つことになった。夾雑物を含むことなく、詩の本質だけで構成される状態を「純粹」というのである。その背景には、現状の詩が、詩以外の要素を混入しているという認識がある。

ディレッタンティズムの検討は、プロレタリア文学に対する発言があるのとおり、同時代の文学的状况をふまえたものだ。日本近代文学史で昭和初期は、従来の文学に対し新たな方法論を示した、プロレタリア文学と、モダニズムや近代的芸術派とが同時に登場した時期とされる⁽²⁵⁾。プロレタリア文学は、蔵原惟人が主張するプロレタリア・リアリズム（プロレタリア・リアリズムへの道）『戦旗』昭和三・五）に見られるように、

マルクス主義的思想に基づき、プロレタリアの立場から現実を捉えることを主張するものだった。プロレタリア文学の思想は、現実認識や歴史的認識の変革を迫る革新的な思考だが、一方で、マルクス主義の歴史観を強要する支配的な主張とも受け止められた。昭和初期にはあらためて、芸術とは何かという問いが立てられ、モダニズムや近代芸術派から種々の主張がなされることになる。外山卯三郎の考察も、そのひとつと考えることができる。

芸術の純粹性を無限定に規定する思考は、大正時代に登場した、芸術性そのものを重んじる芸術至上主義への後退とも思われる⁽²⁶⁾。ただし、「2」で紹介した春山行夫の発言と比較してみると、共通性が見出される。春山行夫は、既存の詩壇が、純粹詩の先駆けである象徴主義を見出しながらも、「心理的或ひは生理的な、象徴それ自身の反純粹性」の中に陥ったとして批判していた。つまり、心理とも情緒とも異なるところに、詩の純粹性があると主張する。外山卯三郎のディレッタンティズム批判も同様に、感情移入と感傷性を退けていたのである。また、春山行夫のいう詩の純粹性は、いまだ現実を実現していないものの、無限定に存在することが前提とされる点では、外山卯三郎の主張と変わらない。むしろ、モダニズムと括られる思考は、既存の詩壇の思考から断絶したところに突然現れるものではなく、大正期の芸術至上主義や象徴主義と連続するものと見た方がよいだろう。外山卯三郎一人が、時代遅れの思考に囚われていたわけではないのである。

あるいは、外山卯三郎の思考の基盤となる美学が、時代遅れのものに見えるかもしれない。だが、美学はもとより、大森惟中訳フェノロサ『美術真説』（龍池会、明治一五・一一）に始まり、近代の文学思潮と関わってきた⁽²⁷⁾。明治末年から大正期にかけては、テオドル・リップスの感情移入説が盛んに紹介され、阿部次郎『美学』（岩波書店、大正六・四）が出版されている⁽²⁸⁾。外山卯三郎は、先の現象学的美学者モーリッツ・ガイガーなど、感情移入説以降の新しい美学を参照しながら、文学理論を構築している。人間の認識を論じる美学は、同時代の人間観を反映しながら、近代においても思考を展開し続けていたのである。

それでは、外山卯三郎の考える純粹詩とは、具体的にどのようなものになるのだろうか。『純粹詩歌論』の第三章として収録された「純粹詩歌論」「第一節 詩歌の本質」では、「詩的に表現するものは、倫理的なものでも道德的なものでも社会的なものでもなく、ただ「詩的なもの」のみである。」とする。そして、「詩人は恋する処女を表現する。然しそれは処女に接吻するためでもなければ、恋愛を宣伝するためでもない。それはただ処女と言ふものから直感した「恋しい」とか「美しい」とか「清らか」とか言ふ「詩的なもの」を表現するものである。」と例をあげる。

この主張自体は、「芸術に於ける詩歌の位置」に見たものと同じで、思想や欲望を排除した詩的な表現を追求するのが純粹詩だということである。実例を見ると、具体的な描写や思想的な言表ではなく、詩人が捉えた心象や観念そのものの表現を目指すものが、純粹詩ということになるだろう。ただし、純粹に詩的な表現とは、具体的にどのようなものか、という疑問は残るかもしれない。「詩学の基本問題」の、詩は「詩人独自の

詩想」に委ねられているという規定からすれば、詩人の具体的な表現から判断するしかない、ということかもしれない⁽²⁹⁾。

「純粹」という語について、純粹詩歌と少し異なる議論を展開しているのが、「純粹絵画論」だ。純粹絵画が、画家の芸術的自我的表現であり、純粹に「絵画的なもの」を追求するものだという点は、純粹詩と同じである。ただし、「絵画的なもの」については、色彩、線條、構図という「絵画的なもの」の表現要素が、具体的に示されている。写実的な描写を離れた二十世紀の絵画の動向をふまえたものでもあり、目指すべき純粹絵画を思い浮かべやすい。おそらく、ここに言語表現と絵画表現の差がある。言語表現は、目に見えない概念や心象が関わるものであるため、純粹な表現を具体的に示すのは難しいのだろう。純粹絵画論は、一九三〇年協会と活動を共にしながら生み出された⁽³⁰⁾。現代の詩人が目指すべきだとされる純粹詩もまた、後にモダニズムという名で括られる詩人の活動を待つのだったのだろう。

註

- (1) 久松潜一編『新版日本文学史7 近代Ⅱ』(至文堂、昭和四八・五) 八五五頁。また、外山卯三郎と『詩と詩論』の関わりについて論じた、小関和弘「外山卯三郎論」(『都市モダニズムの奔流「詩と詩論」のレスブリ・ヌーボー』翰林書房、平成八・三) がある。
- (2) これらの出版物は、国立国会図書館デジタルコレクションを参照した。国会図書館では他に、外山卯三郎編『全北海道詩集1926年』(札幌詩学協会、大正一五・四)、外山卯三郎が編集発行者を務めた雑誌『祇樹垣(JIKANAKIRAMA)』第一巻第二号(京都詩学協会、大正一五・七)が閲覧できる。外山卯三郎は、大正一一年北海道帝国大学予科に入学し、後に京都帝国大学に進学した。詩学協会をゆかりのある各地で結成したのである。
- (3) 大谷省吾「評伝・解題・主要著作目録」(『美術批評家著作選集第7巻外山卯三郎』ゆまに書房、平成二三・一)が、美術関係に絞った外山卯三郎の著作一覽をまとめている。
- (4) 『日本近代文学大事典第二巻』(講談社、昭和五二・一)、『20世紀日本人名事典』(日外アソシエーツ、平成一六・七)はともに、外山卯三郎の肩書きを、美術評論家、詩人、詩論家の順で並記している。
- (5) 大谷省吾「評伝・解題・主要著作目録」(前出)。佐伯英里子「一九三〇年協会」(『日本大百科全書』一三巻、小学館、二版、平成六・一)。
- (6) 外山卯三郎「芸術の起源」(造形美術協会出版局、昭和三九・一二)「序」で、外山卯三郎自身が卒論の題目について述べている。
- (7) 外山卯三郎は「芸術の起源」(前出)「序」で、同書の由来について、「昭和の初頭」「その当時、美の哲学である「美学」に熱中してからだんだん遠ざかって、芸術学の諸問題に没頭するようになり、一面で美術評論の筆をとりながら、即物的な研究としての「芸術発生学」に足を入れたのです。」と述べている。
- (8) 大谷省吾「評伝・解題・主要著作目録」(前出)。大谷省吾は、札幌詩学協会が発行していた雑誌『さとぼろ』第四号(大正一四・九)の表紙となった外山卯三郎の版画を「マヴォの岡田龍夫や矢橋公磨らのリノカットを想起させる作風」と評している。
- (9) 外山卯三郎は、南江二郎訳「エニーツ詩劇集」(東京詩学協会、昭和三・八 *発売元厚生閣書店)で装丁を担当している。また、『全北海道詩集1926年』(前出)に掲載した「舞姫の死」は舞踊詩劇である。外山卯三郎は後に「舞台芸術論」(建設社、昭和六・一二)を出版している。
- (10) 長沼光彦「春山行夫と純粹詩」(『京都ノートルダム女子大学研究紀要』四七号、平成二九・三)。

- (11) 浜野トキ「アンリ・ブレモンの『純粹詩論』をめぐって」(『エイコス 十七世紀フランス演劇研究』(一七世紀仏文学研究会、平成一六・一〇))。
- (12) チボーデは、フランスの批評家、アルベルト・チボーデ。N・L・Fは、フランスの文芸誌『NRF』(La Nouvelle Revue Française)である(中山真彦「第八章 N・R・Fの批評」『フランス文学講座第五巻批評』大修館書店、昭和五五・九)。「NRF」の日本での受容について、『書物評論』第一年三号(昭和九・九)掲載の、小松清「NRFの追懷」、春山行夫・片山敏彦・中山省三郎・小松清・三浦逸雄「海外の学芸出版界を語る」が紹介している。また、石川湧訳ティボオデ『批評の生理学』(春秋社、昭和一〇・四)、生島遼一訳アルベール・チボーデ『小説の美学』(白水社、昭和一五・五)が出版された。
- (13) 土屋博正「純粹詩 Poésie pure」(『フランス文学辞典』東京堂出版、昭和四七・九)。
- (14) 村松剛「純粹詩 Poésie pure」(『フランス文学辞典』白水社、昭和四九・九)が、チボーデ、ヴァレリー、ブレモンの主張の違いを簡潔に解説している。
- (15) 長沼光彦「春山行夫と純粹詩」(前出)。ポール・ヴァレリーが詩の純粹性について語ったのは『女神を識る』序言(一九二〇「ヴァリエテ」に収録)である(佐藤正彰訳『ヴァレリー全集六巻 詩について』筑摩書房、昭和四二・四)。ヴァレリーは、詩を純粹状態に置く準備は、エドガー・ポーによって行われ、ボードレールによって試みられたとする。さらに象徵主義と命名された詩人たちにより、「音楽」から自分たちの富を奪還する「実験が行われたと述べる。春山行夫が「日本近代象徵主義詩の終焉」で、純粹詩の祖としてポーの名をあげ、象徵主義が実践したとする位置づけは、ヴァレリーの発言を参照したと思われる。ただし、アンリ・ブレモンはヴァレリーの発言をふまえたため、「純粹詩論(Henry Bremond)」の冒頭で、ポー、ボードレール、マラルメ、ヴァレリーの名をあげる。
- (16) 『詩の形態学的研究第一巻』は、詩を「時間的芸術」と規定し、その「時間的要素なる持続性が強度的要素を多分に内包する時には其の効果的作用は律動的韻符(Rhythmic accent)の方向を取って現れる」として、韻律、句読など、詩の時間的な要素を論じている。
- (17) 外山卯三郎は、ソシエール(Saussure, Cours de Linguistique Generale)を参考文献としてあげ、「一言(Parole)一言語に即して個人的なもの」「二言語(langue)……現に対して衆団的なもの」としている。小関和弘「外山卯三郎論」(前出)は、外山卯三郎のソシエール理解が誤っていることを指摘する。確かに近年の理解では、ラングを、言語集団の中で共有される体系的規則、パロールを、ラングに基づく個人的な発話、と説明した方が良さだろう。ただし、ここでは、外山卯三郎が、個人と集団の差を理解した理由を考えておきたい。本文で述べるように、外山卯三郎には、詩人の言語表現の獨創性を考察する意図がある。小林英夫訳によるソススール『言語学原論』(岡書店、昭和三・一)の出版年を考えると、ソシエールを参照した論考の早い例であることがわかる。
- (18) それぞれの言語の持つ固有の構造から、その言語共同体に属する人々の世界像が決定されるというサピア・ウォーフ仮説(立川健二「サピア」『現代言語論』新曜社、平成二・六)などをふまえた構造主義を参照すると、言語表現以前に詩人の獨創性を前提とする考え方に違和感を抱くかもしれない。しかし本論では、言語観の是非を問わずに、当時の考え方を追っていきたい。
- (19) 『詩の形態学的研究第一巻』三五頁。「此の思惟は心理学的考察に依らねばならないものである。即ちヴントは此等の精神現象を凡て一つの時間的な『流れの形式』と考へてゐるのであり、又ジェムス、ベルグソンの如き思惟も又此の時間なる見方をとつてゐるものである。」フェルテスフォルム「ヴィルヘルム・ヴントは、ドイツの心理学者、哲学者(ヴント)『哲学事典』平凡社、昭和四六・四)。ウィリアム・ジェームズは、アメリカの心理学者、哲学者(『ジェームズ』『哲学事典』前出)。ヴントの要素主義に対し、意識の流動的狀態に注目すべきことを主張した。アンリ・ベルクソンは、フランスの哲学者(『ベルグソン』『哲学事典』前出)。ヴントの翻訳は、元良勇次郎・中島泰蔵訳ヴント『心理学概論』上・中・下(富山房、明治三二・一、明治三三・一、明治三三・二)がある。ジェームズの翻訳は、福来友吉訳ウィリアム・ジェームズ『心理学精義』(同文館、明治三五・八)がある。ベルグソンは、西田幾多郎らにより、明治四〇年頃から紹介されている。翻訳に金子馬治・桂井当之助・アンリ・ベルグソン『創造的進化』(早稲田大学出版部、大正二・一〇)がある。ジェームズの心理学について

は、明治末年の夏目漱石に影響を与えていることが指摘されているが（杉山和雄「ウイリアム・ジェームズの漱石への影響」『比較文学』昭和三五・九、昭和初年は、伊藤整らのジェームズ・ジョイスの紹介を通じて、あらためて「意識の流れ」と文学の関連に目が向けられた時期である（川口喬一『昭和初年の「ユリシイズ」』みすず書房、平成一七・六）。

(20) 『詩の形態学的研究第一巻』第一章 総論「一、詩の研究について」四〇七頁で、詩人の創造性を前提として詩を考察するときに、創造的作用が可能であるかどうか検討する「認識論的な見方」と、「可視的・可聴的に表現されたる詩を対当的に見る實在的な見方」があるとする。前者は、「詩人なるもの、内面的なる心の動きと、表現すると云ふ創造的活動が考察」される必要がある、「美学の問題」だという。後者は、「心理学的研究」「人種学的研究」「社会的文学研究」が該当するという。

(21) 『純粹詩歌論』三―四頁。直観形式 Anschauungsform は、カントの用語で、感性的直観のア・プリオリな形式としての時間・空間のことをいう（「直観形式（独） Anschauungsform」『哲学事典』（前出））。

(22) 『純粹感情』（『哲学事典』（前出）より引用。「コーエン」『哲学事典』（前出）参照。コーエンの翻訳は、児玉達章訳コーエン『新理想主義哲学序論』（大村書店、大正一〇・六）、藤岡蔵六訳コーエン『純粹認識の論理学』（岩波書店、大正一〇・九）、村上寛逸訳ヘルマン・コーヘン『純粹感情の美学』（第一書房、昭和一四・一）がある。また、小笠原秀実『純粹美学原論』（創生閣、大正一三・一一）は、コーエンの純粹感情を紹介している。

(23) カントは、従来のア・プリオリ（生得的）とア・ポステオリ（経験的）の二項対立に対し、第三項である根源的な獲得としてのア・プリオリを提示したという説明もあるが（石川文康『カント入門』筑摩書房、平成七・五）、本文では単純な二項対立とした。

(24) モーリッツ・ガイガーは、ドイツの現象学的美学者である（峯尾幸之介「自我と世界の対立 M・ガイガーの実在論的現象学」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』六四号、平成三一・三）。翻訳に、高橋慎二訳モーリッツ・ガイガー『現象学的美術論』（神谷書店、昭和四・一二）がある。

(25) 『新版日本近代文学史 7 近代 II』（前出）七五三頁。

(26) 小関和弘「外山卯三郎論」（前出）は、一九二〇年代後半から三〇年代に登場したマルキシズムや実存主義により、「変化しないもの」を指定して、それを「本質」と言い繕うことは出来なくなかったが、そうした「本質」論や「存在」論はほとんど有効性を失っていたと言っている（「本質」としてよい）とする。

(27) 金田民夫『日本近代美学序説』（法律文化社、平成二・三）。

(28) テオドール・リップスは、ドイツの心理学者、哲学者である（『哲学事典』（前出））。権藤愛順「明治期における感情移入美学の受容と展開―「新自然主義」から象徴主義まで」（『日本研究』四三号、国際日本文化研究センター、平成二三・三）。

(29) 深田康算「芸術一般」（京都教育界講演、大正十三・五）は、カントの「自然は芸術見られたときに美となり、芸術はそれが芸術であるにかかわらず、自然と見られたときに、自然のごとくに見られたとき美となる」という一節を引用し、「芸術は決して自然を模倣することによって美となるのではない、むしろ自然が芸術的となったときに、芸術的に見られたときにはじめて美となるのである」と述べている（引用は深田康算『美と芸術の理論』白鳳社、新装版平成三・四による）。

(30) 大谷省吾「評伝・解題・主要著作目録」（前出）。

*特に註記がなければ、引用は原本のものである。ただし、旧字は新字に改めた。